

EDGARD WEBER

s.d.

ROMANCIERS ARABES
DU LIBAN

R. EL-DAÏF M. ACHKAR A. WAZEN R.
JABER M. ABI SAMRA H. DAOUD H.
BARAKAT J. DOUAIHY D. EDDE...

CEMAA
Toulouse 2002

L'espace dans *Binâyat Mathilde*
de Hassan Daoud

Ken Seigneurie*

Parmi nous, qui faisons de la narratologie, certains s'intéressent à ce que d'autres pourraient considérer comme une croyance exagérée dans le pouvoir des histoires. Nous ne l'avouons que rarement en public, sauf si nous sommes parmi d'autres narratologues ou dans un cours universitaire. Bref, l'idée est que, dans un sens très réel, un événement n'a eu lieu que s'il a été rapporté dans un récit, c'est-à-dire, qu'il a été intégré dans une série de relations de causes et d'effets qui se déroulent dans le temps. Remarquez, par exemple, la gerbe de questions, quand nous entendons parler d'une mort : *Comment ?... pourquoi est-il mort ? Qu'est-ce que cela veut dire pour la famille, le quartier, la nation,... pour moi ?*

Dans notre vie personnelle, nous ne sommes satisfaits qu'au moment où certaines de ces questions trouvent une réponse. Quand il s'agit de la vie d'une nation, on évite parfois de répondre, et ce, pas seulement au Liban. Laisser ces questions sans réponse - ce qui ne doit pas être confondu avec leur résolution finale - revient à ce que la mort n'a pas de sens, dans la mesure où personne ne peut lui donner une quelconque importance. Si la mort de l'homme n'a pas de sens, autant parler de la mort d'une sauterelle ! Et attendre le jour où quelqu'un pose la question du sens à laquelle un autre veuille bien répondre. Ces questions et ces réponses

aboutissent précisément à une histoire, à un récit de causes et d'effets qui nous permet de comprendre l'événement fragmenté dans le temps et qui peut se présenter comme n'ayant pas de sens.

Les événements peuvent, à la limite, *advenir* ou *échoir*, comme par hasard, mais ils ne forment pas obligatoirement une histoire. En revanche, ils ne peuvent pas *arriver* ou *se passer* ou *se produire* ou *se réaliser* ou *s'accomplir* ou *se dérouler*, sans qu'il y ait implicitement une relation *directionnelle* liée à de multiples choses ou de multiples personnes. À la réflexion, on s'aperçoit que ce sont les récits qui donnent une *direction* aux événements - ce que nous appelons, par un bonheur de la langue française, un sens. Sans récit, selon Michel de Certeau, *le groupe ou l'individu régresse envers l'expérience inquiétante et fataliste d'une totalité sans forme, indistincte et nocturne*¹.

Une totalité sans forme, indistincte et nocturne, voilà ce qui résume dans mon esprit d'étranger, la guerre civile libanaise, car je ne peux pas accepter les syllogismes sots selon lesquels tout x est bon (ou mauvais), donc tous ce que x fait est bon (ou mauvais). Et pourtant, comme cette conférence le confirme, il ne manque pas d'histoires sur la guerre civile libanaise. Est-ce donc une guerre qui défie le pouvoir du récit et la rend réelle ? Est-ce que c'est une arrogance impardonnable de la part des narratologues de croire que les récits peuvent donner un sens à l'absurdité de la guerre ? Accepter l'une ou l'autre de ces alternatives revient au nihilisme. Je crois que c'est à nous, qui sommes

fascinés par les histoires, de montrer comment ces romans transforment *une totalité sans forme, indistincte et nocturne* en ce que je préfère appeler un *déroulement* qu'on peut comprendre. On peut répondre, à juste titre peut-être, que la littérature parle d'elle-même et le critique est peut-être un médiateur de trop.

Et si le langage de ces romans était lui-même nouveau ? Nouveau, car cette guerre est peut-être non seulement le dernier des conflits résiduels de la guerre froide, mais aussi la première des guerres ethno-religieuses de l'époque post-guerre froide ? Une nouvelle situation fait appel à une nouvelle esthétique. En effet, les histoires qui cherchent à donner un sens à cette guerre sont souvent taxées *de totalité sans forme, indistincte et nocturne*. Du coup, on les affuble de l'étiquette *postmoderne* comme s'il ne pouvait pas y avoir d'esthétique qui ne soit pas dérivée des catégories occidentales.

En cherchant la spécificité de la forme de ces romans, le critique accomplit deux actions de taille : il participe à la *narrativisation* de la guerre libanaise - c'est-à-dire à la transformation en récit, des événements hasardeux ou des éléments appartenant au syllogisme de l'intolérance. Et en même temps, il montre la fonction vitale et réelle de la littérature et de la critique littéraire aujourd'hui.

Cette tâche ne peut pas se passer du travail de fourmi qui consiste à discerner les lignes d'une nouvelle esthétique dans les textes individuels. L'intervention que je fais ici sur le roman de Hassan Daoud, *Binâyat Mathilde* [L'Immeuble

* Professeur à l'Université américaine libanaise, Beyrouth.

¹ Michel de Certeau, *Arts de faire : l'invention du quotidien I*, Paris, 1980, p. 123.

de Mathilde²] qui a été publié en arabe en 1983, est un exemple de ce travail de fourmi. Cela dit, les détails que je décèle dans ce texte ont, je crois, une signification sociale importante.

La première particularité de *Binâyat Mathilde* qu'on remarque tout de suite, c'est le narrateur homodiégétique. Il s'ensuit que le roman, dans sa globalité, renonce à donner plusieurs perspectives. L'absence totale de dialogue, en outre, limite encore plus notre vue des événements. Tout passe, donc, par le point de vue limité d'un narrateur qui fait partie intégrante des situations et des événements. *Binâyat Mathilde* refuse donc le *multiperspectivisme*, l'acte de foi de tous les écrivains modernes et postmodernes. À quelques exceptions près, ce roman nous donne essentiellement le point de vue d'un narrateur sur les événements qui se passent dans un seul endroit : l'immeuble à plusieurs étages dit de Mathilde.

Une autre particularité de ce roman est son ambivalence par rapport à l'unité temporelle. Dans chacune de ces trois sections, le narrateur se permet d'évoluer entre le passé et le présent, quoique la troisième section se concentre davantage sur l'époque de la guerre. Ce rejet de l'unité temporelle signifie deux choses. D'abord, il minimise le lien étroit entre causes et effets. En effet, les causes et les effets devraient se dérouler dans le temps, mais cette guerre ne se laisse pas réduire à une logique linéaire. Deuxièmement, en minimisant l'axe du temps, le texte s'appuie, en revanche, d'avantage sur l'espace.

Le dernier élément de la technique narrative sur lequel j'aimerais attirer votre attention est la quasi-absence des

² Hassan Daoud, *Binâyat Mathilde*, Dâr al-Tanwîr, Beurouth, 1983.

noms propres. Certes, plusieurs personnages portent des noms, mais beaucoup n'en ont pas, comme c'est le cas du narrateur lui-même, à moins que ce soit une narratrice ? La fameuse tante, la dame russe et une autre dame russe, ainsi que divers maris et oncles sont tous anonymes. Quand les noms des personnages sont mentionnés, ils fonctionnent surtout comme des indices d'une identité ethnique ou confessionnelle. L'absence des noms propres, en revanche, enlève à ces personnages leur identité propre, et les réduit à des figures de l'humanité universelle. Cela tend aussi à diriger notre regard vers ce qui est spécifique dans ce texte, et qui est quasiment l'objet principal de chaque page de ce roman : l'espace de l'immeuble.

Jusqu'ici, j'ai essayé de montrer que l'instance narrative, le temps et les personnages de ce roman, fonctionnent pour mettre en valeur l'espace de l'immeuble. La liste des écrivains qui ont employé l'espace physique pour suggérer une réalité psychique ou sociale est longue. Dante et Edgar Poe sont parmi les plus connus. Mais l'espace dans ces textes, avant le vingtième siècle, fonctionne surtout comme miroir statique d'une réalité préexistante. Chez Hassan Daoud, ainsi que chez d'autres écrivains du vingtième siècle, l'espace conditionne la subjectivité des personnages : ils sont ce qu'ils sont à cause de leur espace et la façon de l'actualiser.

En tant que catégorie littéraire, l'espace offre plusieurs avantages au romancier qui se penche sur la guerre civile libanaise. Premièrement, en raison de la complexité de cette

guerre où les alliances se forment et se brisent parfois quotidiennement selon les multiples axes politiques, confessionnelles et idéologiques, l'immeuble est devenu un véritable espace significatif. Contrairement au roman, la pratique académique ou journalistique s'empêtre dans la description des causes lointaines, indirectes et complexes. Ce n'est pas le cas du roman. Deuxièmement, l'immeuble donne aussi un aperçu sur les effets concrets de la guerre sur la vie personnelle des habitants. Troisièmement, comme Henri Lefebvre³ a été le premier à noter, l'espace porte les traces de sa production et de son usage. Les comportements quotidiens des habitants dans leur espace fonctionnent comme des manifestations concrètes des abstractions sociales comme la classe, la confession, l'âge et le sexe... Enfin, l'espace de l'immeuble fonctionne comme un microcosme de la nation libanaise. Il récapitule ses structures de pouvoir, ses failles et ses frontières sociales. Bref, la représentation de l'espace dans l'immeuble concentre la complexité diachronique de la guerre dans un tout limité et plutôt synchronique.

Maintenant, j'aimerais commencer ce travail de fourmi qui montre précisément comment l'espace engendre un récit de guerre. D'abord, l'espace juxtapose plusieurs périodes et cultures dans sa manifestation concrète. Les robinets, qui, autrefois, prouvaient l'élégance de l'immeuble, contrastent maintenant avec son délabrement actuel. La peinture, autrefois éclatante, est maintenant fade, et suggère la décadence générale :

Mme. Laure, qui était la première à carreler son balcon, savait très bien que la faiblesse et l'épuisement

³ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

*savaient l'immeuble. Elle regardait d'un balcon à l'autre et voyait de la poussière et de la saleté aux bords et aux coins. Elle disait que les résidents ont commencé à se réfugier dans l'immeuble vers les chambres intérieures. Au grand jour, ils regardaient par des petits balcons qui donnaient sur le parc et, en rentrant, fermaient à clé les portes*⁴.

Et pourtant, le fait que l'eau jaillit toujours forte et fraîche des robinets et qu'il y a plusieurs couches de peinture, montre le potentiel d'un renouvellement de la part des habitants. Le temps n'est donc pas le seul coupable de la déchéance. Le problème est social.

L'aspect physique de l'immeuble reflète aussi la juxtaposition des cultures qui s'y trouvent. À travers les salles de bains arabes et occidentales, mentionnées à plusieurs reprises, l'immeuble reflète la coexistence des cultures différentes. Au fur et à mesure que les émigrés et réfugiés chiites du Sud remplacent progressivement les habitants européens et chrétiens de l'immeuble, son aspect et ses pratiques changent. Les tensions qui existent à cause de cette transformation démographique font en sorte que l'immeuble devient un microcosme de la nation.

La rencontre des cultures dans l'immeuble crée une pression qui pousse les uns et les autres à s'adapter à la nouvelle

⁴ Hassan Daoud, *The House of Mathilde*, trad. de Peter Theroux, Londres : Granta, 1999, p. 165.

situation. Le contraste entre leur maison beyrouthine et leur maison précédente - le seul autre lieu représenté dans le roman - donne une idée de cette adaptation. Autrefois, chez eux, ils occupaient deux appartements contigus avec des pièces spacieuses sans meubles, mais dans lesquelles le mouvement des personnes était incessant : *Ils étaient si gais que personne ne songeait à s'isoler, même quand c'était possible*⁵. Ce passé idéal se manifeste dans l'habitude du propriétaire de cet ancien immeuble de réunir les habitants sur le toit, le soir, pour boire du café, se reposer, et se raconter des histoires. Quand la famille déménage à Beyrouth, le narrateur remarque :

*Du quartier pauvre près de la rivière à cet immeuble : c'était une distance sociale que seul mon grand-père aurait osé traverser*⁶.

La vie à Beyrouth, choque la famille : le grand-père est déçu d'habiter dans un appartement et son fils dans un autre, même si s'est dans le même immeuble. Pourtant, la continuité avec le village est maintenue pendant un certain temps ; la famille étendue grouillait tant que *personne ne savait dans quelle pièce il finirait par dormir*. Au cours du temps, leurs habitudes changent. La tante du narrateur manifeste le désir de *vivre comme les habitants chrétiens, arméniens, et étrangers, et elle a honte quand ils viennent chez nous*⁷. La priorité de l'intimité devient si forte pour la tante qu'elle arrive enfin à chasser la famille du narrateur de l'appartement et, à la fin du roman, elle a

⁵ Hassan Daoud, op. cit., p. 33.

⁶ Hassan Daoud, op. cit., p. 39.

⁷ Hassan Daoud, op. cit., p. 32.

l'appartement à elle toute seule. Donc si l'entrée des émigrés chiites correspond à un délabrement général de l'immeuble pour les anciens habitants, il marque aussi le début d'un processus d'effritement culturel pour les émigrés eux-mêmes.

C'est donc à travers les comportements dans l'espace que ce roman traite du problème de la rencontre interculturelle. Les anciens habitants de l'immeuble éprouvent eux aussi le besoin de s'adapter. Il y en a qui partent comme les Gadijian et Mme Khayyat. Certains essaient de s'adapter comme Mme Laure et Nabiha al-Shibani. D'autres, comme la dame russe et le personnage principal, Mathilde, refusent de s'adapter. Bien que le titre du roman annonce que c'est l'immeuble de Mathilde, elle n'a aucun droit de propriétaire. En revanche, l'immeuble est bel et bien à elle si on tient compte de sa relation avec l'espace comme indice d'une pratique généralement chrétienne. Son destin extraordinaire d'être tuée et dépecée, dans un texte qui est par ailleurs dépourvu de violence, suggère que sa mort a un sens plus large qui s'étend à la mort de ce qu'elle représente. J'aimerais affirmer, étant donné que l'immeuble constitue un microcosme de la société libanaise, que Mathilde représente une approche plutôt chrétienne envers l'espace et c'est cette relation qui mène à sa tragédie. Dans ce sens, on peut dire que le texte annonce une autopsie de la faillite de l'autorité chrétienne au Liban.

Veuve, Mathilde habite toute seule dans un fatras de meubles qu'elle ne bouge jamais. Même le coin d'un maga-

zine qui sort du tiroir d'une commode reste tel quel. Ses mouvements sont prévisibles et très réduits. Le contraste avec le mouvement grouillant de la maison du narrateur chiite ne peut pas être plus net. L'approche de Mathilde envers l'espace, solitaire et formaliste, fait partie de son soupçon et de son hostilité envers tout ce qu'elle ne connaît pas, à savoir l'autre. Elle ne tient aucun compte de l'entrée de la famille du narrateur dans l'immeuble. Elle ne sourit à personne et elle salue les autres seulement quand on la salue d'abord, une habitude qui dérange beaucoup la mère du narrateur. Lorsque le père du narrateur fait une fête de mariage, sur le toit de l'immeuble, Mathilde refuse d'y assister. Elle est, en bref, autosuffisante et hermétiquement fermée au monde qu'elle dédaigne.

Pourquoi alors accueille-t-elle chez elle un jeune homme, sans doute chiite, comme locataire ? D'une part, le texte affirme qu'elle lui ouvre la porte par peur des bombardements et ailleurs, on voit bien comment les exigences de la guerre jettent ensemble les gens de classes et de confessions différentes. Mais il y a une autre explication possible. Le jeune homme fascine Mathilde à un niveau plus profond :

*Il y avait une sagesse adulte et un calme dans sa voix, et quelque chose de vénérable dans les traits de son visage qui le fait ressembler aux vieilles personnes du sud rural*⁸.

Est-ce qu'un homme d'une autre communauté religieuse aurait pu exercer sur elle la même fascination que ce jeune homme ? Je ne le pense pas. Le jeune homme représente tout ce que Mathilde évite soigneusement dans sa vie ren-

fermée. C'est comme si, en laissant cet homme franchir le seuil de sa porte, elle répondait à un besoin inavouable d'un contact avec les habitants chiites que sciemment elle rejette. En acceptant le jeune homme, peut-être à cause d'un désir sexuel ambigu et non-avoué, elle expie, en effet, sa propre stérilité et se livre à son besoin de communiquer avec ceux qui sont différents d'elle.

Si le fait d'accepter le jeune homme chez elle semble résoudre le problème de l'autre pour Mathilde, il ne fait qu'exacerber le gouffre qui sépare les deux approches, chrétienne et chiite, envers l'espace. Mathilde ne change rien à sa façon d'agir dans son espace ; les mêmes pratiques d'exclusion qu'elle entretient avec ses voisins, elle les applique maintenant à l'intérieur de son appartement avec son locataire. Elle veut limiter l'usage sanitaire du jeune homme aux toilettes arabes et limiter ses mouvements dans l'appartement. Du coup :

*Chacun bougeait dans un étroit espace propre à lui. Mathilde restait à la cuisine, sa chambre à coucher et au balcon entre les deux, et lui se gardait d'aller au-delà de la salle de bain. Le centre de l'appartement était un espace vide entre eux, que ni l'un ni l'autre n'osait franchir*⁹.

À un moment donné, quand le jeune homme essaie de se mettre à l'aise, il perçoit un regard glacial de reproche de la

⁸ Hassan Daoud, op. cit., p. 129.

⁹ Hassan Daoud, op. cit., p. 148.

part de Mathilde. Mais en même temps que se déroule cette escarmouche, il entre aussi un fort élément de séduction dans leur relation. La vue du jeune homme en pyjama perturbe affectivement Mathilde. La façon qu'a Mathilde pour découper l'espace contraste avec la tendance du jeune homme qui ignore les frontières spatiales. Mais elle se retrouve séduite malgré elle par sa liberté à lui. Elle veut du contact mais elle insiste à maintenir des limites qu'il ne peut respecter qu'au prix de sa façon d'actualiser l'espace.

À nouveau la guerre catalyse les affaires quand ils se mettent ensemble tous les deux à l'abri des bombes. Peu après, les frontières intérieures de l'appartement disparaissent et tous les deux circulent librement. Finalement, toute frontière s'estompe et ils couchent ensemble. Or, loin d'être une solution, cela ne fait que renverser l'équilibre du pouvoir. Le jeune homme devient *plus actif et sûr de lui*, un retour du réprimé si vous voulez, ou, du point de vue de Mathilde, la réalisation de tous ses cauchemars. Intimidée, elle essaie néanmoins de retracer les limites à l'intérieur de l'appartement mais sans succès. La peur qu'elle a de lui se révèle sur le visage du jeune homme qu'elle ne trouve plus *vénérable : Ses yeux se sont rétrécis et tout d'un coup son maigre visage ressemblait à celui d'un vieillard du Sud.*

Peu après, le jeune homme la tue et la dépèce, et à deux reprises, la scène est rappelée près de la salle de bain arabe. Cette tragédie arrive juste avant un autre bombardement qui a failli détruire tout l'immeuble, soulignant le parallèle entre la nation et l'immeuble de Mathilde. Quand Mathilde meurt, son espace particulièrement chrétien meurt aussi. Dans un retournement ultime, la seule personne qui a le courage de

venger la mort de Mathilde est une émigrée chiite qui crache sur le jeune homme et le maudit.

Comment cette histoire des espaces entrecroisés, qui finit par un meurtre, donne-t-elle une vision utile de la guerre ? Comment transforme-t-elle l'absurdité de la guerre en ce que j'ai appelé le déroulement d'un récit ? *Binâyat Mathilde* montre comment les perceptions différentes et les usages différents de l'espace sont, en effet, des pratiques *micro politiques* qui peuvent s'enchaîner dans une série de causes et d'effets qui mènent à la tragédie. Faute d'être conscients de la racine de leur anxiété dans leur façon d'aborder l'espace, les personnages se retrouvent en proie à une montée de tension qui finit par éclater. Ce roman a le mérite de nous rendre conscients de cette micro politique de l'espace. Cette conscience contribue à donner une forme à la guerre. Elle nous donne l'espoir, aussi minime soit-il, de pouvoir éviter une nouvelle guerre.